Repere românești în creația lui György Kurtág

Teză de doctorat

(rezumat)

Doctorand: Iulia Mare (căs. Mogoșan)

Prof. univ. dr. Pavel Pușcaș

Compozitor născut în România, emigrat la vârsta de douăzeci de ani și stabilit în Ungaria, György Kurtág a ajuns pe scenele internaționale odată cu prima audiție a lucrării *Послания покойной Р. В. Трусовой* [*Mesajele regretatei R. V. Trusova*] op. 17, interpretată de ansamblul InterContemporain în anii '80. Deschiderea către recunoașterea internațională a fost înlesnită și de abordarea, în muzica sa, a unor texte scrise în limbi de circulație (germana, engleza, franceza, rusa), fapt care a atras atenția cercetării științifice.

Odată plecat din anii '40 din România, compozitorul maghiar nu s-a mai întors vreme îndelungată în țara natală. Totuși, în opera sa regăsim sporadic reminiscențe ale unui trecut nostalgic și consistent în egală măsură. Cu atât mai mult surprinde revenirea sa, în anul 2008, în România, când Kurtág s-a oprit asupra unei colinde hunedorene, culeasă de Béla Bartók în anul 1913, în satul Păucinești. Melodia și textul acestei colinde au fost punctul de pornire pentru *Colinda-Baladă*, op. 46 pentru tenor solo, cor dublu mixt și ansamblu instrumental, prezentată în primă audiție absolută la Cluj-Napoca. Acest reviriment față de cultura română a fost punctul de plecare pentru prezenta cercetare, al cărei scop este nu doar analiza momentului din anul 2009, ci și dezvăluirea premiselor prin care s-a ajuns acolo.

Prezenta cercetare își propune, așadar, să evidențieze legătura dintre România și opera lui György Kurtág. Din această incursiune în date istorice și biografie, pe de o parte, și analiza muzicală, pe de altă parte, au derivat și alte joncțiuni de interes pentru conturarea unui profil creator al compozitorului: repertoriul cunoscut în copilărie și recepția acestuia în opera proprie; întâlniri providențiale cu persoane care i-au devenit îndrumători spirituali, fie ei profesori (Felician Brînzeu, profesor de limba și literatura română; Magda Kardos, profesoară de pian) sau amici (Robert Klein), care au contribuit substanțial la schimbarea percepției și viziunii asupra unor aspecte esențiale despre cultură, artă, estetică și în ultimă instanță, despre muzică.

De vreme ce Kurtág și-a petrecut primii douăzeci de ani din viață (copilăria, adolescența, trecerea înspre maturitate) pe teritoriu românesc, cercetarea noastră se deschide cu o incursiune sumativă a evenimentelor social-politice reprezentative ale perioadei interbelice

(*Scena politică în Europa între Primul și cel de al Doilea Război Mondial*; *Vectori sociali și politici în România interbelică*), care punctează principalele evenimente istorice și orientări politice ale vremii, ca indici pentru direcțiile de desfășurare a acțiunilor sociale și ca suport pentru dimensiunea culturală interbelică.

Capitolul *Origini bănățene*, cu cele două importante subcapitole, *Copilăria la Lugoj* (până la terminarea gimnaziului) și *Timișoara* (perioada liceală), prezintă aspecte revelatoare ale vieții sociale, ale cadrului familial, ale parcursului școlar, ale studiilor muzicale, ce au stat la temelia devenirii lui György Kurtág ca artist, muzician, interpret și compozitor. În capitolul *Origini bănățene*, este prezentată perioada de la Lugoj: direcțiile muzicale pe care le oferea orașul (*Arta muzicală în orașul Lugoj*), primul contact cu muzica, preferințele muzicale în familie și debutul impulsului creator (*Familia Kurtág*), începutul studiului muzicii și al pianului (*Studiile muzicale la Lugoj*).

În perioada de la Lugoj, de o reală importanță a fost întâlnirea cu profesorul Felician Brînzeu. Pedagog charismatic, cu studii universitare în străinătate, un tânăr pasionat de literatură și artă, Felician Brînzeu a fost prima persoană, pe care Kurtág a privit-o ca pe un mentor. Subcapitolul *Felician Brînzeu* descrie personalitatea acestui profesor, prin prezentarea biografiei sale, a preocupărilor sale în cercetare, a activităților sale sociale la Lugoj, care și-a inspirat elevii cu știința și tactul pedagogic înnăscut. În egală măsură, capitolul surprinde aspecte fundamentale ale preocupărilor lui Kurtág legate de limbă și limbaj, care este posibil să provină din înrâurirea ce a avut-o profesorul asupra elevului, aspecte ce se regăsesc și în opera sa componistică. Banatul din perioada interbelică i-a oferit posibilitatea de a intra în contact cu diverse culturi etnice, ceea ce i-a deschis apetitul pentru farmecul limbilor străine, care pentru Kurtág reprezintă mai mult decât un simplu mijloc de comunicare. Astfel, limba și limbajul, ca formă de expresie, sunt preocupări de interes acut pentru Kurtág, aspect reflectat în inspirația din diverși autori cu preocupări similare (Samuel Beckett, Franz Kafka, János Pilinszky), cu implicații directe asupra alegerii textelor spre a fi puse pe muzică și a structurării formei muzicale. Mai mult decât date istorice și biografice, subcapitolul *Felician Brînzeu* realizează o comparație între preocupările pedagogice, artistice și științifice ale profesorului de limba și literatura română și devenirea lui György Kurtág ca muzician și artist complex, prevestind unele aspecte estetice caracteristice operei compozitorului.

În subcapitolul *Timișoara* este prezentată capitala Banatului ca o metropolă, în care cultura era apreciată și susținută de economia în plină expansiune. Tradiția muzicală a orașului, statornicită încă din secolul al XIX-lea, au determinat o viață muzicală abundentă și de înaltă calitate în perioada interbelică. Cercetarea de față se oprește asupra influenței favorabile a mai

multor personalități asupra adolescentului György Kurtág: Magda Kardos, profesoară de pian de renume în Timișoara; Ștefan Romașcanu, violonist, coleg de muzică de cameră; Robert Klein, prieten devotat, cu preocupări intelectuale nenumărate, dintre care el a ales studiul artei renascentiste, domeniu în care a devenit expert pe plan mondial; Max Eisikovits, pentru scurt timp profesor de compoziție al lui Kurtág.

Prezenta cercetare a acordat o importanță deosebită profesoarei de pian Magda Kardos, care pentru Kurtág a devenit primul pedagog ideal din domeniul muzicii, ea fiind cu siguranță cea care i-a insuflat venerația pentru creația bartókiană (vezi sub-subcapitolul *Descoperirea lui Bartók*). Pentru prezentarea datelor ei biografice și al portretului psiho-pedagogic, am cercetat documentele din Arhiva Academiei de Muzică „Gheorghe Dima", de unde am obținut oferit informații valoroase referitoare la devenirea ei ca instrumentist-concertist și ca pedagog. O latură deosebit de semnificativă pentru conturarea personalității sale în calitate de profesor ne-a fost mijlocită prin foști elevi contactați, care au mărturisit felul în care Magda Kardos reușea să trezească interesul elevului, inspirând, alături de o temeinică tehnică pianistică, dragostea pentru pian, muzică și artă (vezi sub-subcapitolul *„Cercul de la Timișoara"*).

În aceeași perioadă, Kurtág a descoperit muzica de cameră alături de violonistul Ștefan Romașcanu. Deși cercetarea realizată nu a condus la roadele așteptate, dat fiind că ne lipsesc informații biografice indispensabile ale partenerului de muzică de cameră, am considerat necesară chiar și expunerea acestui gol, care ne indică faptul că, încă din timpul șederii în România, Kurtág a descoperit muzica de cameră, domeniu pe care și l-a ales ca profesiune de credință și pe care îl practică, atât ca pedagog, cât și ca interpret, până în zilele noastre.

Amiciția cu Robert Klein i-a adus lui György Kurtág acea deschidere necesară oricărui artist-muzician către diversitatea formelor artistice de limbaj și expresie. Ocrotitor al tradiției și totodată susținător al artei contemporane, Robert Klein își expune analizele cu conștiința spiritului treaz, ce nu se lasă sedus de constructe sistemice. Capitolul dedicat acestei personalități a culturii, recunoscută în lumea academică, prezintă această personalitate complexă și influența exercitată de acesta asupra lui Kurtág. Datorită lui, Kurtág a cunoscut de timpuriu și îndeaproape unele creații artistice și literare, pe care le va relua, peste decenii, și le va reinterpreta în propria creație, după cum este, bunăoară, cazul operei *Endgame* de Samuel Beckett, la care lucrează în prezent.

Deși Kurtág a început să compună încă din copilărie, abia la liceu a avut un îndrumător avizat în domeniul compoziției. Dacă de la Lugoj nu ne este păstrată nici o lucrare, din perioada de la Timișoara există o *Suită pentru pian*, arhivată la Fundația „Paul Sacher" din Basel (Elveția), a cărei primă parte este inspirată dintr-un lied de Max Eisikovits, profesorul de

compoziție al lui Kurtág. Ideile muzicale din *Suita* compusă în 1941/42 au fost reluate de compozitor în piesa *Footfalls* din ciclul pentru cvartet de coarde *Six moments musicaux* op. 44, compus în anul 2005 (la distanță de peste șaizeci de ani!). Cele trei piese (liedul *Mintha valaki jönne* [„Ca și cum ar veni cineva"] de Max Eisikovits, pe versuri de Endre Ady; prima parte din *Suita pentru pian* și piesa *Footfalls* din *Six moments musicaux* op. 44 de György Kurtág) au impus realizarea unei analize comparate, pe de o parte între cuplul Endre Ady – Max Eisikovits și *Suita pentru pian*, și pe de altă parte între stilul componistic timpuriu (din *Suita pentru pian*) și cel târziu (din *Footfalls*) din creația lui Kurtág, analiză în care au fost angrenate și alte lucrări din opera lui Kurtág (vezi subcapitolele *Max Eisikovits și începuturile creatoare ale lui György Kurtág*). Cercetarea altor surse ne-a oferit posibilitatea să realizăm o analiză comparată, în care putem sonda trei etape stilistice diferite ale creației lui Kurtág (*Suita* 1941/42; *A kis csáva / Nachtstück* 1978; *Six moments musicaux / Footfalls* 2005), prin comparația a trei piese ce pornesc de la aceeași sursă de inspirație, incursiune pe care am considerat-o potrivită pentru ilustrarea unor constante stilistice din creația compozitorului: structurarea discursului sub forma metalingvistică de tipul „întrebare-răspuns"; elementul pulsatoriu și însemnătatea pauzelor; discursul de tip *lamento*; diversitatea timbrală; calitatea gestuală a muzicii sale, prin corelarea notației determinată intonațional cu cea de tip grafic; răspunsul la impulsuri artistice extramuzicale. În egală măsură, relevant pentru prezenta cercetare este că acest „arc de boltă" trasat în opera lui Kurtág începe din timpul șederii în România, de unde rezultă că încă de pe atunci s-au statornicit particularități fundamentale ale personalității creatoare.

Următorul capitol, *Reminiscențe din copilărie*, propune două genuri cu care Kurtág s-a familiarizat din perioada lugojeană: valsul și colinda. Deși de origini diferite, prezența acestor genuri în creația compozitorului aduce cu sine o oarecare stare nostalgică, lipsită însă de sentimentalism. Incursiunea asupra valsului în creația lui Kurtág a fost favorizată de aluzia stilistică la *Valurile Dunării* de Iosif Ivanovici, din piesa *Szene in der Elektrischen* cuprinsă în ciclul pentru soprană și vioară *Kafka-Fragmente* op. 24 (vezi capitolul *Reminiscențe din copilărie / Valurile Dunării*).

În perioada petrecută la Lugoj, Kurtág a participat la concertele corale ale Corului „Ion Vidu", care în fiecare iarnă interpreta colinde. În cercetarea de față, am relaționat aceste amintiri din lucrările inspirate de perioada de vârf a cântului coral bănățean, unde reprezentant de seamă a fost Ion Vidu, cu prezența colindei în creația lui Kurtág până la punctul culminant al *Colindei-Baladă* op. 46 (2009), care va fi tratată într-un capitol ulterior. În subcapitolul *Colinda* din cadrul capitolului *Reminiscențe din copilărie*, am realizat o incursiune analitică în creația lui Kurtág, pornind de la detaliile biografice relatate în subcapitolul *Studiile muzicale la Lugoj* din

capitolul *Copilăria la Lugoj* și ajungând la analize amănunțite ale structurii muzicale, precum și ale unor aspecte de natură estetică. Ca un prolog al acestui demers analitic s-au conturat subcapitolele *Scurtă incursiune terminologică* și *Apropierea lui György Kurtág față de colinde,* în care am dezbătut clasificarea repertoriului colindelor și accesibilitatea acestuia, în timpul copilăriei și adolescenței compozitorului. Remarcăm, în piesele care ne trimit la genul colindei decantarea stilemelor genului, concentrarea imaginii colindei prin esențializarea acesteia la moduri diatonice tetracordale, la sisteme metrice binare, rezultând o reprezentare arhetipală a colindei. Deși cele două lucrări, *Frânturi dintr-o melodie de colindă – vag amintită* și *Lebenslauf*, expun două modalități diferite de prezentare a ideii de colindă, acestea au în vedere aceeași stare de visare, ireală, metafizică.

Următorul capitol prezintă relația lui György Kurtág cu folclorul transilvănean, pe care l-a cunoscut, într-o primă fază, din studii etnomuzicologice. O întâlnire providențială cu cercetătoarea clujeană Júlia Szegő, care a avut loc în anul 1973, a schimbat concepția asupra muzicii folclorice, când l-a ascultat pe violonistul Mihály Halmágyi din regiunea Ghimeș, întâlnire ce s-a oglindit în piesa dedicată acestuia pentru pian la patru mâini din *Jocuri IV*. Cu același prilej, Kurtág a mai auzit o variantă arhaică pentru fluier a cunoscutului cântec maghiar *Szerelem, szerelem, játkozott gyötrelem* [*Dragoste, dragoste, chin blestemat*], pe care i-a dedicat-o lui Ferenc Farkas, în *Jocuri III*. Analiza acestor două piese subliniază atenția pe care o acordă Kurtág modului de atac și timbrului, care țintește asimilarea de către compozitor a unor procedee variaționale caracteristice improvizației folclorice, ce se regăsesc la nivel celular-motivic și generează un anume tip de gândire intervalică. Specificul folcloric se reflectă în utilizarea polimodalismului, interpretat ca dualitate de diferite tipuri (diatonic – pentatonic; clape albe – clape negre ale pianului), însă cu intenție limpede de subliniere a disonanțelor rezultate în urma unei concepții de tip fascicular, în felul în care au fost teoretizate de Gheorghe Firca în *Bazele modale ale cromatismului diatonic*.[1] În piesa *Doina* din *Jocuri VI*, observăm o apropiere a virtuozității improvizatorice de tip folcloric (strofa A) cu serial-dodecafonismul webernian (strofa B), două stiluri sudate prin structurarea intervalică a materialului sonor.

Un nou subcapitol al muzicii inspirate din folclorul transilvănean supune analizei ciclul *Trei vechi inscripții* pentru voce și pian op. 25, un triptic care aduce în prim plan trei texte anonime de pe fostul teritoriu austro-ungar, dintre care două sunt în limba maghiară (*Wijrag thudjad...* [„Floare, știi...”] și *Székelymangorló, 1792* [„Calandru secuiesc, 1792”]) și ultimul în limba germană (*Grabkreuz auf dem Friedhof von Mecseknádasd* [„Cruce funerară în cimitirul

[1] Gheorghe Firca, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Editura Muzicală, București, 1966.

din Mecseknádasd”]). Includerea acestui triptic în cercetarea de față, care își propune studiul influențelor românești în opera lui Kurtág, este fondată pe cuprinderea a două aspecte relevante: a) piesa a doua, intitulată *Calandru secuiesc, 1792*, se revendică din mediul transilvănean; b) piesa a treia, *Cruce funerară în cimitirul Mecseknádasd*, include un moment marcat de autor ca *Volksliedartig* [„în manieră de cântec popular”]. De asemenea, tripticul este reprezentativ pentru modul de gândire al compozitorului, pentru selecția inspirată a textelor puse pe muzică, pentru aprecierea acestuia a limbii dialectale și istorice.

Piesa exponențială a subcapitolui *György Kurtág și folclorul transilvănean* este *Colinda-Baladă* op. 46 pentru tenor solo, cor mixt dublu și ansamblu instrumental. Analiza pornește de la o colindă culeasă de Béla Bartók și prezintă momentul culegerii acestei colinde, precum și practica cântărilor de colinde (*Béla Bartók și culegerea colindei*). În continuare, analiza se oprește asupra textului literar al colindei culese (*Analiza textului literar al „Colindei-Baladă”*; *Teme și motive ale legendei „Soarele și luna”*). Aceste două sub-subcapitole expun tema generală a *Colindei-Baladă*, problematizează funcționalitatea piesei, o încadrează în clasificările etnomuzicologice statuate și prezintă comparativ mai multe versiuni ale mitului *Soarele și luna*, precum și interferențele acestora realizate de Kurtág în *Colinda-Baladă*. Abundența temelor și a motivelor cuprinse în piesă este expusă în relație cu alte variante ale mitului sau cu alte mituri, relevând un grad înalt de universalitate al mitului cosmogonic *Soarele și luna*. Dintre acestea, de o importanță majoră pentru această piesă, se remarcă motivul „țesutului” și proiectarea antagonică a celor doi protagoniști. *Structura formală a „Colindei-Baladă” op. 46* a ținut seama de două sfere complementare ale poveștii, liricul și narativul, reprezentate prin cele două personaje principale: Soarele, ca iubire înflăcărată și Ana Sânziana, sora acestuia, ca figură a moralității colective. Cele două direcții, liricul și narativul, sunt asociate cu configurația psihică a celor două personaje principale, răsfrângându-se asupra discursului muzical propriu-zis, la nivelul scriiturii muzicale, al parametrului metro-ritmic, al sistemelor tono-modale adoptate. *Colinda-Baladă și tragedia greacă* surprinde asemănări notabile ale acestei lucrări cu structura tragediei antice grecești. *Colinda-Baladă* preia rolul corului, al personajului colectiv din tragedia elină și îl opune voinței individuale, care contrazice norma socială.

Odată avută în vedere macroforma și implicațiile sale la nivelul construcției dramaturgice a piesei, analiza se apropie de detaliul unor segmente de formă reprezentative pentru ilustrarea unor tehnici și procedee componistice specifice stilului lui Kurtág. Pornind de la cele două modalități de prelucrare a folclorului, în felul în care au fost expuse de Bartók, analiza continuă cu extragerea unor particularități de formă, intonaționale și metroritmice ale

colindei-citat și cu felul în care aceasta este variată și pusă în valoare de compozitor. Analogiile cu alte compoziții ale lui Kurtág au rolul de a sublinia aspecte specifice ale operei sale, întâlnite în mare număr în creația sa.

Sub-subcapitolul *Aspecte analitice ale parametrului metro-ritmic* pornește de la analiza sistemului metro-ritmic al citatului și surprinde procedeele prin care compozitorul ajunge la complexitatea și diversitatea muzicală, specifică stilului său componistic. Variația ritmică are consecințe imediate asupra metrului și determină chiar și variații melodice. Tot aici, sunt prezentate aspecte ce țin de configurații metrice ale discursului muzical (măsuri alternative, poliritmii, prezența unor aluzii la notația mensurală din Evul Mediu).

Următorul sub-subcapitol, *Analiza parametrului modal-tonal*, prezintă diversitatea discursului melodic și armonic, a structurilor modale și polimodale, pornind de la colinda-citat și aducând argumente ale „legii atracției", teoretizată de Gheorghe Firca în *Bazele modale ale cromatismului diatonic*.[2] „Relațiile false", tehnica de *hoquetus*, cromatismul întors, polimodalismul se revendică din cele două tipuri de abordare ale discursului tono-modal: legea „atracției polare" și cea a „microatractivității".

În sub-subcapitolul *Relația dintre text și muzică în „Colinda-Baladă"*, analiza explorează varietatea orchestrală, amplificată de tehnici componistice specifice și orientarea acesteia către arhaicul genului de colindă; statornicia izoritmiei pe parcursul derulării discursului muzical; orientarea tehnicilor de compoziție înspre momentele acțiunii narative, care generează transformări la nivelul mai multor parametri muzicali (modal-tonali, melodici, ritmici, metrici, sintactici, de scriitură, timbrali). Planul narativ include, în puncte-cheie ale narațiunii, aluzii stilistice la piese proprii sau ale altor compozitori, figuri retorice și „madrigalisme" de inspirație renascentistă, acestea având rolul de a sublinia expresia textului literar.

Indicațiile din partitura *Colindei-Baladă* reclamă provocarea de a pune în relație această lucrare cu genul tragediei antice grecești (*Inspirația din tragedia greacă în „Colinda-Baladă"*). Analogiile concrete se regăsesc la nivelul rolului personajelor (al corului, al celor două personaje principale), însă realizarea muzicală a acestei piese pune accentul pe caracterul conflictual al personajelor, un conflict de natură psihologică, care se reflectă cu fidelitate în forme specifice ale discursului muzical. Încheierea analizei la *Colinda-Baladă* propune dezbaterea unor aspecte referitoare la teatralitate în această piesă (*Teatralitate în „Colinda-Baladă"*), o temă larg dezbătută de muzicologia internațională în multe lucrări ale

[2] Gheorghe Firca, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1966.

compozitorului, ce nu sunt destinate punerii în scenă. Continuând ideea sub-subcapitolului precedent, aici conflictul psihologic menționat anterior este adâncit la nivelul introspecției personajelor, generând un plastic „spectacol interior”.

Ultimul capitol al tezei propune spre analiză două lucrări inspirate de poezia lui Tudor Arghezi și a lui Paul Celan, creații de referință în opera lui Kurtág: *Cvartetul de coarde op. 1* și *Hölderlin-Gesänge* pentru bariton solo, op. 35. Prezentarea acestor analize este precedată de o survolare a orientărilor literare ale epocii interbelice, menite să situeze direcțiile alese de compozitor în contextul mai amplu al opțiunilor estetice (vezi capitolul *Tendințe culturale și artistice în România interbelică. Tudor Arghezi și Paul Celan în literatura română*).

Orice investigație muzicologică a operei lui Kurtág se oprește inevitabil, zăbovind mai mult sau mai puțin în funcție de preocuparea cercetătorului, la *Cvartetul de coarde op. 1,* lucrare considerată un punct de cotitură în compoziție, un nou început, pe care și-a fundamentat întreaga concepție creatoare. Până în acest moment, muzicologia europeană a asociat acest opus cu tehnica serial-dodecafonică weberniană, însușită în perioada imediat premergătoare compunerii *Cvartetului*. Peter Hoffmann a fost primul care a asociat contextul creator al lucrării cu un program, realizând o comparație la nivel estetic între opera lui Kurtág și cea a lui Franz Kafka, subliniind zona grotescului și valorizarea urâtului în artă. Subcapitolul dedicat analizei *Cvartetului de coarde op. 1* analizează aspecte definitorii pentru stilul compozitorului la nivelul sintaxei, al structurării intervalice, al relației dintre muzică și limbaj și pune aceste informații în relație cu poetica lui Tudor Arghezi, care, față de cea a lui Franz Kafka, aduce dimensiunea tradiției, a valorizării trecutului și a permanenței conștiinței istorice, caracteristică fundamentală pentru personalitatea lui György Kurtág, în orice calitate ar activa (de compozitor, interpret sau pedagog).

Ultima analiză a tezei se oprește asupra ciclului de lieduri *Hölderlin-Gesänge* op. 35 pentru bariton solo, la finalul căruia Kurtág a pus pe muzică un poem de Paul Celan, în care poetul îl evocă pe Hölderlin. După o prezentare sumară a momentelor-cheie din biografia lui Kurtág, în care acesta s-a întâlnit cu opera lui Paul Celan, analiza se dedică expunerii esteticii poeziei lui Friedrich Hölderlin. Dintre analizele literare studiate, ne-am oprit în acest studiu la cea realizată de germanistul Pierre Bertaux, în care acesta teoretizează ca tip de gândire caracteristic lui Hölderlin, gândirea de tip eidetic, o formă opusă gândirii logic-deducive și apropiată de metaforă, prin asociații sensibile între imagini poetice. Folosindu-ne de această teoretizare, am întreprins o acțiune similară în *Hölderlin-Gesänge* op. 35, unde am expus două manifestări ale gândirii eidetice, sub forma izomorfiei și a asociației libere (vezi sub-subcapitolul *Gândirea eidetică*). Apropierea realizată de Kurtág între Hölderlin și Celan ajunge

la un punct de joncțiune semnificativ la nivelul problematizării limbajului și a exprimării. Ceea ce Hölderlin a intuit în poezia sa, s-a materializat în creația lui Celan și a lui Kurtág prin disoluția limbajului până la cele două extreme, care atestă neputința exprimării: nonsensul și tăcerea (vezi sub-subcapitolul omonim).

Deși în selecția analizelor muzicale un factor important a fost creația de inspirație românească sau transilvăneană, datorită varietății exemplelor analizate și a trimiterilor și legăturilor între lucrări din întreaga operă a lui Kurtág, cercetarea de față poate servi și ca o introducere pentru familiarizarea cititorului cu stilul compozitorului. Totodată, nădăjduim ca această cercetare să fie o primă treaptă în recunoașterea inspirației românești, ca o constantă stilistică în creația lui György Kurtág.